

# Topologie d'une cité fantôme : une approche catastrophique ou chaotique

Sylviane R. Schwer

IREMP13 et LIPN, UMR 7030 CNRS et Université Paris 13

## Résumé

Dans cet article, nous nous proposons dans une première partie de donner un aperçu de la théorie des catastrophes de René Thom, et plus précisément l'application qu'il en donne à la linguistique ainsi qu'une approche généraliste de la théorie du chaos [5]. Dans une seconde partie, nous présentons les premiers éléments d'une analyse du roman *Topologie d'une cité fantôme* d'Alain Robbe-Grillet (1976), l'une des figures de proue du *nouveau roman* en fonction de ces théories. Nous nous concentrerons essentiellement sur l'*Incipit*, en tant que frontière entre le texte et le non-texte.

L'idée première de cette analyse m'a été proposée par Ilias Yocaris, qui pensait que la théorie des catastrophes thomienne pouvait modéliser les incohérences du roman, en restant dans le cadre théorique du nouveau roman défini par Ricardou et Robbe-Grillet lui-même, en particulier lors du Congrès de Cerisy de 1975. Le point d'achoppement fut le déterminisme de la théorie thomienne qui semble incompatible avec la réputation d'indéterminisme fondamental de la création pour le nouveau roman. Il nous a semblé utile alors de revenir sur la notion d'(in)déterminisme dans la description du chaos. Le déterminisme mathématique n'est ni fatalisme ni nécessitarisme lequel se fonde sur le principe de causalité pour organiser l'évolution des systèmes. Le déterminisme signifierait alors prédictibilité alors qu'il existe des systèmes déterministes non prédictibles. Déterminisme et libre-arbitre ne sont pas incompatibles. L'un relève de la science, l'autre de la philosophie. La théorie du chaos nous montre essentiellement le motif suivant : un déterminisme local et un indéterminisme global, avec pour frontière (élément catastrophique!)

le temps de Lyapunov. Voilà donc revenu le « moment » dans son rôle de « frontière » .

Or, que m'est-il apparu à la première<sup>1</sup> lecture de *Topologie d'une cité fantôme* ? C'est une recherche systématique d'abolition de toute causalité par le moyen le plus immédiat, l'abolition de toute temporalité, en tant que structure ordonnée. Ce qui donne une impression d'indescriptible chaos, car les époques historiques différentes sont amenées à coexister simultanément à travers les couches archéologiques du motif central de la cité fantôme et les descriptions des différents états du ou des lieux clos privilégiés que sont chambres, prisons, harems, lupanars, temples et théâtres, lieux certes clos mais également incubateurs. A travers l'exploration du narrateur – ce récit est écrit à la première personne du singulier, un JE qui erre tout autant à travers l'espace délimité d'une cité qu'à travers le temps en fonction des jeux de sa mémoire associative qui l'entraîne d'un locus spatio-temporel à un autre, conduite par des objets, des sons et des traits du regard –, narrateur qui est lui-même simultanément et/ou successivement spectateur, détective, meurtrier<sup>2</sup>, le roman définit un espace à partir duquel tous les points temporels sont également accessibles et pour lequel son propre JE-ICI-MAINTENANT dans l'histoire devient de plus en plus vague au fur et à mesure de la progression dans l'ordre que le texte offre. Car si l'auteur abandonne toute chronologie historique, il préserve néanmoins la chronologie textuelle, ce qu'a abrogé Grégory Chatonsky<sup>3</sup>.

Ce texte correspond donc à plusieurs égards aux thèmes du colloque : d'une part dans les objets mêmes de la narration : la cité fantôme est la trace d'une ou plusieurs catastrophes (destruction par le feu et/ ou explosion volcanique et/ou explosion dans le centre historique de la ville?), le thème récurrent est le meurtre et/ou le viol, et d'autre part dans le traitement de la narration, et plus précisément des passages d'une scène narrative à une autre, éléments catastrophiques par excellence, qui assurent à la fois les changements de référentiels spatio-temporels tout en assurant la continuité du récit qui nous intéresse ici.

Dans la première partie, nous présentons donc le jeu des huit marquages catastrophiques que René Thom a défini et que nous pouvons utiliser pour

---

1. Ce roman constitue ma première rencontre avec le nouveau roman.

2. Agatha Christie avait exploré les doubles personnalités meurtrier/détective [3] et narrateur-spectateur/meurtrier [4].

3. Il a numérisé le texte phrase par phrase et a lancé les dés pour recréer un texte. Dans la majorité des cas, cela restitue un « nouveau roman » .

une lecture linguistico-catastrophique de *Topologie d'une Cité Fantôme* d'Alain Robbe-Grillet. Il ne s'agit pas ici d'appliquer la théorie mathématique des catastrophes au texte, mais de jouer avec les métaphores utilisées par René Thom pour définir ses catastrophes élémentaires. Puis nous nous proposons de revenir sur les notions de chaos et de catastrophe afin de nous donner le cadre d'étude initiale du roman qui constitue la seconde partie du présent article. Nous souhaitons que les journées de Rochebrune nous permettent d'approfondir ce travail.

# 1 Chaos et catastrophes

## 1.1 La Théorie des Catastrophes

Cette théorie, développée par René Thom [12] est un modèle mathématique dont le but est d'expliquer les changements et discontinuités au sein de systèmes continus. Cette théorie, bien qu'ayant été développée en parallèle, fait actuellement partie intégrante de la Théorie du chaos. Cette théorie a été employée pour tenter de comprendre et prévoir le comportement des systèmes complexes comme le marché des changes, la bourse, les invasions de sauterelles, les changements biologiques, le comportement des ponts. Mais les tentatives d'appliquer la théorie des Catastrophes aux systèmes comportant un grand nombre de variables (plus de cinq) sont problématiques.

Le principe de la théorie des Catastrophes est le suivant :

Un système possède deux sortes d'états, les états stables — ceux qu'il peut conserver au repos — et les autres, les états instables, ceux qu'il « traverse » dans les moments de tension — ou de changement. Il y a aussi deux sortes de changements : (i) Les changements doux, continus qu'on peut modéliser de façon incrémentale ; (ii) Les changements brusques provoquant une modification radicale de l'existant vers un nouvel état de stabilité. Ce sont les *changements catastrophiques*. Les changements catastrophiques sont inévitablement la cause d'une période chaotique, avant que le nouvel état de stabilité soit trouvé. Si un système est « au repos » (sans changement), alors il tendra à occuper un état stable préféré. Si un système est soumis à des forces de changements, alors celui-ci essayera dans un premier temps d'absorber les contraintes dans ses états instables pour retrouver son état stable privilégié. S'il y échoue, un changement « catastrophique » peut se produire à l'issue duquel un nouvel état stable sera acquis, sans possibilité de revenir

« spontanément » à l'ancien.

L'exemple classique suivant illustre le principe. Imaginons une bouteille incassable placée debout sur un bureau. Elle est dans un état stable. Poussons le col de la bouteille très lentement avec le doigt. La bouteille, par l'intermédiaire de son col, subit une force de changement qu'elle absorbe continûment. Jusqu'à un certain point de pression, c'est-à-dire à l'intérieur d'un ensemble « continu » — ou plus précisément « contigu » d'états instables intermédiaires — la bouteille est capable de revenir « seule » à son état stable antérieur. En continuant à pousser le col dans la même direction, à une certaine position — correspondant à un certain état instable — elle tombera. Elle est maintenant dans une nouvelle condition stable d'équilibre. Un changement « catastrophique » s'est produit. Les lois restent déterministes mais pas les systèmes.

René Thom distingue sept catastrophes élémentaires (c'est-à-dire dans un espace à une seule variable d'état) : le pli, la fronce, la queue d'aronde, le papillon, l'ombilic hyperbolique, l'ombilic elliptique, et l'ombilic parabolique qu'il utilise [12, p.332–333] pour l'analyse des substantifs (objets spatialisés) et des verbes (procès temporisés selon deux catégories complémentaires : ayant un sens constructif pour les uns et un sens destructif pour les autres) :

**Le pli** correspondrait à la notion spatiale de bordure, de limite, et à la notion temporelle d'inchoatif ou de terminatif, c'est-à-dire une notion aspectuelle de phase initiale ou finale, ce que nous nous hasardons à généraliser en transition. Il est associé aux courbes à un paramètre<sup>4</sup>  $a$  :  $V = x^3 + ax$ .

**La fronce** correspondrait à la notion spatiale de faille géologique, et dans le temps à la notion dynamique de changement/devenir/génération, de rupture (casser, rompre) ou d'unification (lier, unir). Elle est associée aux courbes à deux paramètres  $a$  et  $b$  :  $V = x^4 + ax^2 + bx$ .

**La queue d'aronde** correspondrait à la notion spatiale de fente ou de coin et aux procès de séparation disjointe (déchirer, fendre, repousser) ou de raccomodage (coudre, traverser). Elle est associée aux courbes à trois paramètres  $a$ ,  $b$  et  $c$  :  $V = x^5 + ax^3 + bx^2 + cx$ .

**Le papillon** correspondrait à la notion spatiale de poche, de couverture (« d'écaille ») et aux procès d'épluchage (s'écailler, s'exfolier) de transfert (remplir, vider, donner, prendre, recevoir). Il est associé aux courbes

---

4. Les fonctions de base ou attracteurs sont celles sans paramètres.

à quatre paramètres  $a, b, c$  et  $d$  :  $V = x^6 + ax^4 + bx^3 + cx^2 + dx$ .

**L'ombilic hyperbolique** correspondrait spatialement soit au sommet de la vague (« crêt ») soit à la voûte et dynamiquement aux notions de se briser, de s'effondrer ou de recouvrir. Il est associé aux courbes à trois paramètres  $a, b$  et  $c$  :  $V = x^3 + y^3 + axy - bx - cy$ .

**L'ombilic elliptique** correspondrait spatialement à la notion d'aiguille, de pique, de poil et aux procès correspondant de piquer, pénétrer, boucher (un trou), anéantir. Il est associé aux courbes à trois paramètres  $a, b$  et  $c$  :  $V = x^3 - 3xy^2 + a(x^2 + y^2) - bx - cy$ .

**L'ombilic parabolique** correspondrait spatialement aux notions de jet (d'eau), de champignon, de bouche et aux procès de briser (un jet), éjecter, de lancer, de percer, couper, pincer, prendre ou lier, ouvrir ou fermer (la bouche). Il est associé aux courbes à trois paramètres  $a, b$  et  $c$  :  $V = x^2y + y^4 + ax^2 + by^2 - bx - cy$ .

Les phrases exprimant un état sont quant à elles associées au « plat », c'est-à-dire à l'être dans sa matière et sa durée. Il correspond à la courbe d'équation  $V = x^2$  possédant un unique état stable attracteur à tous les niveaux de la courbe, c'est-à-dire à une absence de catastrophe.

## 1.2 Le chaos

Pour les Grecs, le chaos était l'abîme, « un espace d'errance indéfinie, de chute ininterrompue ». Le chaos est dans la plupart des mythologies l'état du monde avant l'intervention d'une puissance organisatrice, qui ordonne et stabilise ; C'est donc un magma inorganisé et en perpétuel mouvement, la Chora Platonique. C'est le sens familier qu'il a gardé de nos jours, à savoir le désordre, la violence, l'inintelligibilité, l'impossibilité de trouver des indices qui permettraient de s'orienter, de comprendre. Le chaos est donc un état macroscopique stable, comme ensemble d'états instables inorganisables. La catastrophe est une transition, le passage entre deux états stables. En ce sens, l'intervention organisatrice est elle-même une catastrophe. Scientifiquement, le mot chaos apparaît en 1975 [6] et a été rapidement adopté tant par la communauté scientifique que par les médias. Cette théorie remet en cause la conception déterministe de l'univers, mis en place par Newton et formulée si brillamment par Laplace (1795) :

« Nous devons donc envisager l'état présent de l'univers comme l'effet de son état antérieur, et comme la cause de ce qui va suivre. Une intelligence qui

pour l'instant donné connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome : rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir comme le passé serait présent à ses yeux. L'esprit humain offre, dans la perfection qu'il a su donner à l'Astronomie, une faible esquisse de cette intelligence ».

Dans ce contexte déterministe, la bonne solution est la plus simple selon l'adage *simplex sigillum veri*<sup>5</sup>. Toute complexité n'est qu'illusion, que simple apparence, les lois de la nature sont simples. James Clerk Maxwell (1876) remet en question ce principe déterministe « Les mêmes causes produisent les mêmes effets » en faisant remarquer que chaque événement est unique, qu'il ne se produit qu'une seule fois en un temps et un espace déterminés. Une identité absolue des causes en des temps et/ou des lieux différents est impossible. Il y aura toujours un détail, aussi infime soit-il, qui rompra l'identité. Il faut alors substituer au principe déterministe celui-ci : « Les causes semblables produisent des effets semblables ». Mais est-il toujours valide ? Une réponse est donnée par le baron d'Holbach :

« Enfin, si tout est lié dans la nature, si tous les mouvements y naissent les uns des autres quoique leurs communications secrètes échappent souvent à notre vue, nous devons être assurés qu'il n'est point de cause si petite ou si éloignée qui ne produise quelque fois les effets les plus grands et les plus immédiats sur nous-mêmes. C'est peut-être dans les plaines arides de la Lybie que s'amassent les premiers éléments d'un orage qui, portés par les vents, viendra vers nous, appesantira notre atmosphère, influera sur le tempérament et les passions d'un homme que ces circonstances mettent à la portée d'influer sur beaucoup d'autres, et qui décidera, d'après ses volontés, du sort de plusieurs nations ».

C'est ce qui est connu de nos jours sous le nom d'effet papillon proposé par le météorologiste Edward Lorenz au début des années 1960 : un furtif battement d'ailes d'un papillon au Brésil peut fort bien être la cause d'une tornade au Texas. Henri Poincaré (1854-1912) attribue au hasard la disproportion entre petites causes et grands effets : une minuscule erreur sur l'état initial, une faible perturbation se propage et peut avoir des effets catastrophiques. Cette propriété de très grande sensibilité aux conditions initiales,

---

5. Le simple est le sceau du vrai.

ou instabilité est une des définitions du « chaos ». Henri Poincaré rompt avec la pratique d'étudier un mouvement particulier, liée à des conditions initiales déterminées. Il étudie l'ensemble des mouvements possibles. Henri Poincaré montre, en reprenant le problème des trois corps célestes, que harmonie et simplicité ne sont qu'illusions, que simples apparences, plus précisément qu'elles ne sont vraies qu'approximativement, pendant des durées suffisamment courtes. Sur une durée assez longue, tout n'est que complexité. On peut alors définir deux types de mouvements : (i) les mouvements stables, qui à des conditions initiales proches associent des trajectoires proches ; (ii) les mouvements instables, qui à des conditions initiales proches associent des trajectoires qui s'écartent de plus en plus rapidement (selon une loi exponentielle) l'une de l'autre. On définit une durée, appelée temps de Lyapunov, qui détermine le seuil de « proximité », c'est-à-dire de stabilité des mouvements. A plus long terme, pour reprendre les propres termes de Maxwell dès 1876 : « Il est manifeste que l'existence de conditions instables rend impossible la prévision des événements futurs, si notre connaissance de l'état présent est approximative et non exacte ». Or c'est précisément le cas de toute connaissance physique car toute mesure physique est imprécise, et les progrès techniques réduisent l'imprécision sans jamais l'annuler. Nous pouvons pourtant moduler cette conclusion grâce à l'existence du temps de Lyapunov : l'instabilité n'annule pas la possibilité de toute prévision, elle ne fait que la limiter dans le temps.

Ainsi, le domaine scientifique du chaos est en opposition flagrante avec ce que ce mot évoque. En effet, comme le souligne François Lurçat [9], bien loin d'exprimer la terreur devant l'abîme, les travaux scientifiques du domaine du chaos permettent de faire « entrer dans le domaine de l'intelligible et du rationnel des phénomènes qui en étaient naguère exclus. Ils affinent notre conception du déterminisme en introduisant la notion de prévisibilité », en réduisant l'infini temporel à la localité.

## 2 Etude du roman

Le thème central de *Topologie d'une cité fantôme* est celui de la la vierge violée, scénario d'une série de meurtres (ou meurtres en série) à des époques variées du meurtre de la vierge antique au mannequin désarticulé. Sur le récit entier plane l'ombilic elliptique que René Thom associe spatialement à la notion d'aiguille, de pique, de poil et aux procès correspondant de pi-

quer, pénétrer, boucher (un trou), anéantir. L'objet schème est un « objet allongé » avec comme référent un « couteau à large lame » (Incipit, § 8), arme de mort, mais aussi de viol, en un mot de destruction du vivant par un autre vivant, avec comme réplique des objets plus ou moins phalliques (une règle d'ébène, une verge, un sceptre, etc.). Rappelons que géométriquement, l'ellipse est la seule conique<sup>6</sup> fermée. Elle peut se réduire par contraction à un point limite. C'est aussi la projection dans le plan de l'ellipsoïde, courbe qui progresse dans sa troisième dimension, mais qui revient régulièrement aux mêmes points dans le plan des deux autres dimensions. Si le temps est la dimension de progression, et si l'on oublie l'aspect quantitatif pour n'affecter aux points du plan de l'ellipse que des événements récurrents et non des durées, nous avons une image assez juste de la récurrence plus ou moins régulière de certains événements qui rythment la vie, comme l'alternance des jours et des nuits, des saisons, ... L'ellipse représente, à une déformation topologique près, la seule conique qui permette une représentation circulaire du temps, ce qui permet de voir, selon l'orientation du JE, tantôt le passé, tantôt l'avenir d'un même événement, pour peu que l'on accepte encore ces termes dans cette configuration. A la limite, il n'y a plus aucune différence entre ces points, qui deviennent tous équivalents. Il n'y a alors plus ni passé ni avenir, mais un unique présent qui se réinvente *ad libidum*, en maintenant dans le même plan instant passé et instant à-venir et ce qui permet de la même façon les renversements chronologiques, comme exprimés dans la superbe proposition qui clôt l'Incipit : « je nomme les ruines d'une future divinité ». Proposition qui englobe à la fois le déterminisme de l'*à-venir* de la divinité et l'indéterminisme de ce qui, outre le temps, l'a conduite ou la conduira à sa ruine.

---

6. On appelle conique, d'après les définitions d'Apollonius de Pergame (-262, -180 AJ. C.), les courbes planes obtenues dans l'espace tridimensionnel (notre espace) par l'intersection d'un plan avec un double cône se touchant par leur sommet : Il y a trois sortes de coniques : la parabole (de para : à côté et ballein : lancer, jeter) qui représente la trajectoire d'un projectile lancé et retombant à terre. L'hyperbole (de hyper : au-delà et ballein : lancer, jeter donc au-delà de toute limite, et qui signifie aussi excéder, dépasser) qui apparaît comme antinomique à l'ellipse. L'ellipse (déficient, défectueux) car elle possède ce que depuis Képler on appelle une excentricité inférieure à 1, alors que celle de l'hyperbole est supérieure à 1 (celle de la parabole vaut 1).



## 2.1 Du titre « Topologie d'une cité fantôme »

*Topologie* est un terme employé d'une part en topographie, c'est l'étude des formes du terrain et des lois qui les régissent, c'est-à-dire la connaissance des lieux, et d'autre part en mathématique, comme extension de l'analysis situs, et est une branche de la géométrie qui s'occupe des propriétés qualitatives des figures. Elle ne fait intervenir que les relations de position, laissant de côté les notions de grandeur ou de mesure. La notion de continuité y est fondamentale. Dans le roman, l'accent est mis sur la description minutieuse des lieux, en fonction de l'œil du JE d'une part et de celui de plusieurs personnages, comme la jeune fille au miroir, d'autre part.

La *cité* est au départ une communauté politique indépendante puis par métonymie son territoire. Au cours du temps, le territoire a pris le pas sur la communauté et ses limites se sont rétrécies aux limites d'une ville, voire au cœur ancien de la ville. C'est donc un lieu parfaitement délimité même si ses limites varient dans le temps. Dans ce roman, il ne semble pas que les limites de la cité en ruine, comme représentante des diverses cités-occurrences qui se sont succédées, aient beaucoup varié. Tel n'est assurément pas le sujet. Il s'agit ici de changements d'états comme le passage de la maison de correction en maison d'arrêt, ou comme la décrépitude du magasin de vêtements.

Le terme *fantôme* apparaît comme entrée des dictionnaires [13] uniquement sous la forme d'un nom commun. C'est dans le corps de l'article qu'on trouve la forme adjectivale en apposition d'un nom d'objet qui apparaît et disparaît d'une façon surnaturelle, qui semble gouverner par une force invisible ou par une équipe de défunts comme : « le train fantôme, le vaisseau fantôme » . Dans le sens figuratif, en plus de l'idée générale de création de l'imagination, idée fausse et illusoire, deux définitions ont retenu notre attention (1) celle de membre fantôme (perception illusoire et parfois douloureuse d'un membre amputé ou qui a perdu sa sensibilité ; (2) celle de souvenir persistant, sentiment obsessionnel. A la lecture du roman, nous pensons qu'il faut assigner à ce terme les deux facettes : celle du mouvement offert par la forme adjectivale, et celle de la persistance obsessionnelle. C'est la formule cinq fois répétée dans l'incipit « Avant de m'endormir, la ville » qui fait de la cité une figure obsessionnelle, l'errance spatio-mnésique du JE narratif la meut d'une force invisible à travers une temporalité éclatée puis recréée.

Apprendre alors que ce récit [10] est un recyclage de textes antérieurs de l'auteur, nous conforte dans cette analyse, à laquelle on peut ajouter la persistance à travers le temps de l'auteur d'objets et de sentiments obsessionnels,

associés entre autres au viol et au meurtre. Comme dans tout système chaotique peu complexe, il y a une pseudo-périodisation manifeste qui traverse non seulement le roman, mais semble-t-il l'œuvre globale de l'auteur.

## 2.2 Le texte du roman

Examinons maintenant l'œuvre dans sa dimension textuelle. Ce roman d'Alain Robbe-Grillet, paru en 1976 aux éditions de Minuit, s'étend sur 198 pages. Il s'organise en cinq parties nommées « espace » et qualifiées chacune selon leur numéro ordinal, précédées d'un chapitre nommé INCIPIT (sur 5 pages) et suivi d'un chapitre nommé CODA (sur 5 pages). Chaque espace (à l'exception du second) est divisé en séquences — titrées et numérotées ordinalement à l'intérieur de l'espace. Les séquences du quatrième espace sont décomposées en parties. En plus des répétitions à l'intérieur du texte, la plupart des espaces correspond à des « recyclages » de textes déjà publiés [10].

1. Le Premier espace (« Construction d'un temps en ruines à la Déesse Vanadé ») est constitué de 7 chapitres titrés (p. 17-74) ; il reproduit le texte du volume homonyme écrit avec Delvaux.
2. Le Second espace (« Répétition à mouvement ascendant pour une demeure immobile ») est constitué d'un seul chapitre sans titre (p. 77-90), il recycle un texte écrit pour une revue : *la demeure immobile de David Hamilton*.
3. Le Troisième espace (« Construction d'un temps en ruines (suite et fin) ») est constitué de 3 chapitres titrés (p. 93-120).
4. Le Quatrième espace (« Rêveries des mineures séquestrées entre fenêtre et miroir ») est constitué des deux séquences titrées (p. 123-145) elles-mêmes sectionnées respectivement en 10 et 12 parties. Ces deux séquences reprennent en prose les poèmes des deux volumes composés avec Hamilton.
5. Le Cinquième espace (« Le criminel déjà sur mes propres traces ») est constitué de 5 séquences titrées (149-196), La cinquième séquence (« Le criminel déjà sur mes propres traces » reproduit le premier chapitre de *La Belle Captive*.

En représentant cette hiérarchie sous forme d'un mot formel [1], codant les séquences simples par la lettre *s*, les séquences composées par le mot *ss'*, les parties par la lettre *p* et les espaces par le mot *ee'*, nous obtenons le mot

(de parenthèses) formel

$$ses^7e'es'e's^3e'esp^{10}s'sp^{12}s'e'es^5e's.$$

Les espaces « Incipit et « Coda » se présentent donc bien, de par leur position aussi bien linéaire (extrémale) que hiérarchique en dehors des « Espaces » définis par l’auteur, une situation globale cadrative, jonction entre ce qui n’est pas encore le texte du roman et le corps du roman. Ce sont deux plis thomiens.

## 2.3 L’incipit

L’incipit <sup>7</sup> est le lieu romanesque sur lequel s’édifie tout le roman, c’est là où la narration commence à émerger dans l’univers fictionnel. C’est le lieu de « mise en condition du lecteur », son passage du monde phénoménologique à l’univers fictionnel. En tant que seuil, limite, il convient déjà à l’objet de ce colloque. Rappelons que la frontière est un objet paradoxal. A son rôle de délimitation correspond une ambivalence fondamentale : elle met en contact plus ou moins lâche ce qu’elle sépare. Circonscrire, scinder et/ou mettre en relation sont les attributs possibles de la frontière. Ce premier seuil est le moment du passage du silence ou néant à la parole ou existence. Mais ce seuil est celui de l’entrée, et tout début tend vers une fin. En effet, que l’œuvre soit ou non achevée, son texte se termine. Dans le cas de TCF, l’œuvre s’achève par un seuil tout aussi marqué, puisqu’intitulé « coda », qui rend le lecteur à son univers phénoménologique. Ces deux limites, frontières entre le non-texte et le texte, marquent une étendue spatialement limitée : « l’œuvre d’art, par la limite qu’elle trace entre elle et ce qui n’est pas elle, modélise un monde en reproduisant l’infini dans la finitude d’un espace délimité » [8]. Nous avons vu [11] que le procédé littéraire de mise en abyme permettait de faire entrer l’infini dans le fini. Une autre façon est d’utiliser des figures géométriquement closes comme l’ellipse. Voici donc décrit le roman comme un objet marquant deux points catastrophiques dans le monde phénoménologique. Ce point de vue est conforté par l’analyse de [2] : ce « chronotope du seuil » est un « chronotope de la crise », celui inhérent à l’idée même de commencement

---

7. Ce terme désigne généralement la première phrase d’un texte, car les écrits latins commençaient par « incipit liber ... », ou « in nomine domini incipit liber ... ». Dans un même esprit, il conviendrait d’étudier la clausule, chapitre dénommé « Coda » ce que nous n’avons pas encore fait. Rappelons que si « incipit » signifie les premiers mots d’un manuscrit, « coda » signifie la conclusion d’une œuvre musicale.

et de fin. Quant à la délimitation de l'incipit lui-même, en tant qu'objet d'étude textuel, elle est rarement aussi clairement établie, par dénomination du premier chapitre. L'incipit peut maintenant s'étendre à plus d'une phase, voire plusieurs paragraphes. Alain Robbe-Grillet n'a pas délimité lui-même si rigoureusement l'incipit de TCF en vain.

De même, de façon paradoxale, la *coda* se termine par l'ouverture sur un nouvel espace, paysage sans fin, succession rythmique sans fin d'un événement porteur d'aucun sens si ce n'est celui d'un temps construit par un présent renouvelé à perte de vue, et à l'image thominienne de l'ombilic hyperbolique.

## 2.4 A l'intérieur de l'Incipit

Il est découpé en quatorze paragraphes que j'ai numérotés et reproduits en Annexe. On y trouve tous les ingrédients qui composent le roman. Celui-ci se décline en une succession de variations des mêmes thèmes (destruction, viol, meurtre,...) et objets (couteaux, pierres, personnages, lieux, ...).

Encodons les parties du texte sous forme de mot formel en notant  $\alpha$  les séquences contenant *Avant de m'endormir*;  $\beta$  les séquences contenant *Mais il n'y a plus rien*,  $V$  les séquences concernant la ville, et  $F$  celles concernant le personnage féminin actif (et son double passif). Nous obtenons alors le langage formel (en notant  $[V||F]$  le mélange des deux séquences)

$$\alpha\beta\alpha V\beta\alpha F\beta\alpha[V||F]\beta\alpha\gamma$$

Nous constatons que  $\alpha$  fonctionne comme une parenthèse ouvrante,  $\beta$  comme une parenthèse fermante, qu'il nous faut alors remplacer par  $\gamma$  en fin d'Incipit, car l'absence de tout y est remplacé par l'inscription sur la *muraille* qui constitue l'un des pans du schème de la cellule ou matrice (chambre, prison, temple, lupanar) du mot CONSTRUCTION, qui, à l'instar de l'inscription hébraïque que le rabbi Loeb écrit sur le Golem, engendre, mais ici par un double retournement de la chronologie historique, la mise en présence du passé et du futur d'un événement (c'est-à-dire de l'occurrence d'un existant). C'est ce que nous avons traduit par  $\gamma$ . Si le rabbi Loeb s'inscrivait dans la temporalité offerte aux hommes par le dieu biblique, c'est au sein d'un temps réduit à sa plus simple expression, l'instant, comme représentant de tous les présents équivalents, issu de sa destruction de toute causalité, qu'Alain Robbe-Grillet inscrit sa création. C'est ainsi que soir et matin sont équivalents (§7, « c'est le matin, c'est le soir »), équivalence d'autant plus

marquée que ce sont deux passages, ou fronces thomiennes, en lumière diffuse ou tamisée qui va de l'obscurité à la clarté et réciproquement, liant et séparant deux contraires. C'est par le Verbe que le dieu biblique crée le monde et sa temporalité, Faust prétendra que c'est en fait l'acte qui le crée<sup>8</sup> et Robbe-Grillet engendre son roman par l'acte d'écriture, avec le mot qui dépeint toute sa démarche : construction renouvelée de chaque présent, selon la figure thomienne de l'ombilic parabolique, qui ouvre à chaque fois une autre perspective, sur des objets et concepts toujours identiques mais toujours renouvelés comme le signe V, figure géométrique du triangle incomplet<sup>9</sup>, ou expression romaine du nombre cinq<sup>10</sup>, ou expression de l'initiale de la déesse Vanadée ou de Venin, ....

En examinant la construction formelle telle que nous l'avons présentée, nous observons également un enrichissement progressif de ce qui s'inscrit dans les parenthèses : d'abord rien, puis la ville, puis la fille, puis les deux, avant de retomber à rien, mais un rien qui engendre. Nous avons donc une chute, une faille qui permet de descendre le plus bas possible pour mieux rebondir. C'est encore un ombilic parabolique.

### 3 En guise de conclusion

Il nous faudrait encore parler des descriptions visuelles très précises, comme on le voit dans l'Incipit, des passages en queue d'arronde comme §10, dans lequel l'avenue tranquille sépare la chambre du pénitencier alors que le regard de la jeune fille peut les raccorder, et rechercher une catastrophe en papillon, ce qui est réalisé par le brouillard, de plus en plus épais qui couvre toutes les ruptures que l'auteur épiluche. Mais nous avons largement débordé de l'espace imparti, nous devons rompre en donnant une première conclusion.

---

8. Am Anfang war das Wort. Nein am Anfang war die Tat (au commencement était le verbe. Non au commencement était le fait.).

9. Qui possède trois coté, nombre également récurrent dans le roman : les trois actrices, les 300 marches, les 3 000 sièges du théâtre.

10. La présence permanente du nombre cinq, symbole de l'harmonie platonique, comme nous le rappellent les cinq solides ou polyèdres réguliers de Platon : tétraèdre (4 faces), cube (6 faces) , octaèdre (8 faces) dodécaèdre (12 faces), icosaèdre (20 faces) est un des thèmes récurrents du roman, à commencer par les cinq espaces, les cinq occurrences de  $\alpha$ , les cinq paragraphes du règlement, les cinq lieux possibles des meurtres, les cinq barres des fenêtres de prison, les cinq colonnes du temple, les cinq touristes, ... avec toujours l'un en décalage par rapport aux quatre autres.

Il nous est apparu que *Topologie d'une cité fantôme* corresponde à un ombilic thomien, globalement elliptique et localement parabolique mais pour finir par un ombilic hyperbolique, ce qui n'est pas incompatible avec la nature globale elliptique : soit elle témoigne d'une myopie naturelle (le à *perte de vue* étant restreint à la faculté sensorielle restreinte de l'individu) soit le géomètre qui a pensé l'ellipse ne l'a pas bien close, et en a fait un *trou noir*, qui donne une chance, certes infime mais réelle, de s'échapper, ce que tout œuvre artistique est sensée faire.

## Références

- [1] Jean-Michel Autebert, *Théorie des langages et des automates*, Paris Masson, 1992.
- [2] Mikhaïl Bakhtine *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 389.
- [3] Agatha Christie, *Hercule Poirot quitte la scène*, 1975.
- [4] Agatha Christie, *Le meurtre de Roger Ackroyd*, 1926.
- [5] James Gleick, *Chaos – Making a New Science*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, 1987.
- [6] T. Y. Li et J. A. Yorke, Period three implies chaos, *Amer. Math. Month.* 82, 1975, 985–992.
- [7] Andréa del Longo. « Pour une poétique de l'incipit » *Poétique* n°94, Paris, Seuil, 1993
- [8] Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*. Paris, Gallimard, 1973, 300
- [9] François Lurçat, *le chaos*, Que sais-je ? 2002.
- [10] Maria del Carmen Rodriguez, « Reprise, Paradoxe, Folie, Notes sur la génération du sens dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet, *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*, François Migeot (eds), Presses Universitaires Franc-Comptoises, 2004, 93–120.
- [11] Sylviane R. Schwer, *Mise en abyme et théorèmes du point fixe*. Journées de Rochebrune, « Réflexivité et auto-référence dans les systèmes complexes », Megève, France, ENST 2005 S001, 2005, 243–254.

- [12] René Thom, *Stabilité structurelle et morphogénèse : Essai d'une théorie générale des modèles*. Seconde édition W. A. BENJAMIN, INC., Massachusetts, 1972.
- [13] Trésor de la langue française, [http ://atilf.atilf.fr/tlf.html](http://atilf.atilf.fr/tlf.html)

## Annexe : texte de l'Incipit

(1) **Avant de m'endormir, la ville, *de nouveau***

(2)...

(3) **Mais il n'y a plus rien**, ni cri, ni roulement, ni rumeur lointaine ; ni le moindre contour discernable accusant quelques différences, quelque relief, entre les plans successifs de ce qui formait ici des maisons, des palais, des avenues. La brume qui progresse, plus dense d'heure en heure, a déjà tout noyé dans sa masse vitreuse, tout immobilisé, tout éteint.

(4) **Avant de m'endormir**, tenace encore cependant, **la ville *morte***

...

(5) Voici. Je suis seul. Il est tard. Je veille. Dernière sentinelle après la pluie, après le feu, après la guerre, j'écoute encore à travers des épaisseurs sans fin de glace blanche les imperceptibles bruits absents : derniers craquements des murailles brûlées, cendre ou poussière s'écoulant en menu filet d'une fissure, de l'eau qui goutte au fond d'une cave à la voûte fêlée, une pierre qui se détache à la façade éventrée d'un immeuble monumental, dégringole en rebondissant d'anfractuosités en corniches, et roule sur le sol parmi les autres pierres.

(6) ) **Mais il n'y a plus rien**, ni choc, ni craquement, ni rumeur lointaine, ni le moindre contour encore discernable, avant de m'endormir.

(7) **Avant de m'endormir, la ville *encore une fois se dresse*...** C'est le matin, c'est le soir. Une jeune fille entièrement dévêtue se peigne dans sa chambre, devant une glace ovale à peine opalescente où ses longs cheveux blonds se reflètent. Derrière elle, au fond de la pièce, dans la pénombre, une autre adolescente est allongée sur le dos, nue, les membres en croix, le corps étalé en travers d'un divan très bas dans le désordre des draps défaits. Toute semblable à la première, elle a les mêmes lignes longues, la même chair lisse, la même bouche, les mêmes grands yeux trop ouverts, et la même chevelure aussi répandue autour du visage au même sourire hors d'atteinte comme oublié là sans raison, témoin perdu de quelque plaisir d'avant l'orage.

(8) ) **Mais il n'y a plus rien**, ni cris, ni froissements, ni plainte lointaine, ni mots d'amour. L'arme de mort, le couteau à large lame étincelante et froide a séché jusqu'aux pleurs, dans la chambre abandonnée où maintenant déjà le sommeil sans rêves d'après la destruction. Je suis là. J'étais là. Je me souviens.

(9) **Avant de m'endormir, la ville *encore une fois, dresse devant mon visage pâli***, aux traits marqués par l'âge et la fatigue, dresse très haut



devant moi, très loin derrière moi, de tous les côtés à perte de vue, des pans de murs noircis, des statues mutilées, des ferrailles tordues, des colonnades en ruine dont les fûts géants brisés gisent au milieu des décombres. Je suis seul. Je marche au hasard devant moi. J'erre au hasard, entre les fragments méconnaissables de ce qui fut résidences princières, édifices publics, hôtels, maisons de jeux ou de prostitution, théâtres, temples et fontaines. Je cherche quelque chose. Il commence à faire nuit. Je ne me rappelle pas bien ce que c'était. S'agissait-il vraiment d'une prison ? Cela me semble improbable.

(10) Pourtant c'est bien devant ce bâtiment caractéristique aux formes massives, presque intact apparemment, grâce sans doute à l'épaisseur de ses murailles dépourvues d'ouvertures ou peu sans faut, qu'à présent je m'arrête. Sur le trottoir large et désert qui longeait la très haute paroi de maçonnerie à pierres apparentes, il y avait une rangée de vieux arbres, des marronniers je crois. La fenêtre de la chambre donnait sur cette avenue tranquille, juste en face du pénitencier. Pour l'apercevoir, la longue fille toute nue qui se peigne avec des gestes lents n'aurait qu'à faire un pas vers sa gauche, en direction de la croisée à petits carreaux, entrouverte à cause de la chaleur.

(11) Mais elle se contente de déplacer les yeux à la surface trouble du miroir et elle fixe à nouveau derrière elle, sous son regard bleu réfléchi, le lit défait où repose le corps offert, éventré, la flaque de sang qui déjà se fige sur le drap blanc, et aussi, plus bas, sur le sol de marbre au damier ancien blanc et noir.

(12) Dehors par les vitres poussiéreuses, ou par l'interstice entre les deux battants disjoints, de l'autre côté de l'avenue, on devrait voir le feuillage dense des marronniers immobiles se distinguer par place entre leurs frondaisons la paroi verticale de la maison de correction pour les prostituées mineures. ) **Mais il n'y a plus rien**, dans la lumière éblouissante, ni prisons ni temples, ni lupanars, plus rien que la brume irisée où passent interminablement des troupeaux de moutons.

(13) **Avant de m'endormir, la ville, encore une fois dresse devant mes yeux fermés** ses parois calcinées aux fenêtres aveugles, embrasures béantes qui ne donnent rien : ciel gris, platitude, chambres absentes vidées même de leurs fantômes. Le crépuscule s'épaissit. Je m'approche en tatonnant et je pose la main sur la muraille refroidie où, gravant dans le schiste avec la pointe du couteau à large lame, j'écris maintenant le mot CONSTRUCTION, peinture en trompe-l'œil, construction imaginaire, par laquelle je nomme les ruines d'une future divinité.